

AL. IVASIUC

„Vestibul”

Un roman ca acesta consacră un prozator. E departe de a fi o carte fără cusur, dar e o carte care, nu numai nu ne lasă indiferenți, dar ne silește aproape la un dialog; ea nu trăiește închisă în sine, ca o lume obiectivă, ci prin apelul pe care ni-l adresează.

Ceea ce nu putem ști de la început, dar nu mai putem ignora după două sute de pagini, este claritatea cu care Al. Ivasiuc și-a gândit și construit romanul: de puține ori am avut impresia că un prozator și-a tradus mai exact intențiile. Proza lui n-a fost nici o clipă refractară, ci dimpotrivă, i s-a supus cu fidelitate de seismograf. Romanul nu va trece neobservat și pentru că această claritate reprezintă expresia unei vocații a ideii. Prozatorul român fuge de obicei de abstracție; Al. Ivasiuc o cultivă, căci el gândește filosofic, cum alți prozatori gândesc metaforic. De aici, provine și greutatea de a-l numi în vreun fel: nu e un povestitor, nici un creator de tip- obiectiv, ceea ce se înțelege repede, dar nu e nici un analist, ceea ce trebuie dovedit. Romanul are o mare febră a inteligenței, e aproape o demonstrație, un joc dialectic al ideilor: însă nu se analizează cu adevărat sufletul eroului chinuit de o vinovăție știută numai de el. Suferința lui e ideologică, filosofică: nu de a se fi mințit, nu de a-și fi trăit prost viața, nu de a fi fost indiferent când trebuia să ia atitudine, nu de a se fi închis în nepăsare ca într-o schemă perfectă. Suferința doctorului Îlea e de a se fi înșelat în privința acestei scheme, de a fi crezut că a descoperit adevărul - un adevăr al existenței lui intime - acolo unde nu poate fi decât o îndoială permanentă. În fond, **Vestibul** e, ca **Ioana** lui Holban, romanul unui roman: eroul își scrie singur romanul eșecului său. „*Amintirile astea au un șir, spune el însuși undeva, și deci se exclud ca realitate, tind prin succesiune să se transforme în abstracțiuni*”. Prin urmare, nu realitatea, adică prezența concretă, densitatea, ambiguitatea faptelor îl interesează, ci posibilitatea lor de a se organiza în simboluri, de a deveni simboluri. Eșecul doctorului Îlea nu este nici o clipă din această cauză un veritabil destin. Și nici nu-l privim ca atare. De ceea ce a fost viața reală, infinită și imprevizibilă, din ceea ce a fost culoarea, nuanța unei emoții sau timbrul unui sentiment, din iubire ca și din ură, din generozitate sau din dispreț, n-a trecut, în scrisorile eroului către studenta fără nume, decât substanța lăuntrică, esențială, materia primă a simbolurilor. Scriind, specialistul în neuromorfologie care și-a consumat anii maturității descoperirii conturului exact, ferm,

al celulei vii, nu poate - și nici nu vrea - să resusciteze în el un trecut real, tangibil: ci doar imaginile abstracte în care acest trecut s-a sublimat ca în niște simboluri. Nu experiența lui insesizabilă, în fond, fugătoare ca o apă pe sub nisip, ci chipurile ei reflectate în conștiință.

Romanul este așa de clar, în structura lui, poate pentru că autorul este, paradoxal, un alter ego al eroului (și nu invers); amândoi urmăresc ideea, obsedați de ea ca de un miraj. Ce sînt scrisorile lui Ilea, ce este romanul, în definitiv, dacă nu o analiză meticuloasă a modului în care viața personajului s-a stabilit treptat în niște simboluri - forme, idei, în care mai întîi existența s-a oglindit, pentru ca apoi să se lase absorbită, nimicită de ele - ca în njs.te cochilii sigure, însă o analiză din punctul în care simbolurile s-au dovedit false? Prin urmare, romanul unei automistificări, al unei alienări sistematice. Ilea nu descoperă că a trăit greșit; nici că viața lui implică, prin retragere lașă din fața violenței și sălbătăciei, a cruzimii umane, o culpă. *Vestibul* nu e romanul unei remușcări. Eroul descoperă altceva, cînd iubește o fată cu treizeci de ani mai tînără, naturală și sigură de ea, în stare să-și înfigă dinții într-un măr cu bucuria unui animal tînăr: descoperă că e un alienat conștient, victimă a unor imagini în care și-a înmormîntat viața. Este o dramă de inteligență, nu una morală, o dramă a cunoașterii, nu una a sufletului, și polii ei sînt absolutul individual și absolutul general.

Tăria și, deopotrivă, slăbiciunea cărții provine din chipul în care Al. Ivasiuc a fost consecvent acestui plan pe care și l-a ales. Ca să fie desăvîrșit, romanul ar fi trebuit să fie pur. Dar atunci, ar fi devenit un eseu filosofic. Impuritatea lui actuală este, în chip neprevăzut, tocmai condiția existenței lui ca roman și, în același timp, ea stînjenește dialogul cu cititorul. Sîntem obsedați, pe tot timpul lecturii, de dubla natură a acestei narațiuni care e și „conte filosofique”, de dubla natură a unor evenimente-idei și personaje-entități abstracte. Pentru că, mereu, autorul oprește cursul narațiunii mai înainte de a-și fi atins capătul firesc, prefăce, cu un gest al mîinii, mișcarea în nemișcare, faptele reale în simboluri. Neliniștea noastră ar înceta numai dacă simbolul și-ar asuma deplin realitatea, sau dacă realitatea ar ucide simbolul. Romanul nici nu are, de aceea, un subiect obișnuit, adică o desfășurare; în realitate, un moment nu-1 repetă pe altul, dar aici, tocmai, reluarea este esențială, reluarea unei teme care apare sub diferite înfățișări, păstrîndu-se și modificîndu-se neconținut, ca și cum niște motive muzicale ar trece unele în altele. Fiecare motiv e, în același timp, o idee, o abstracție, dar devenite eveniment sau personaj real; ambiguitatea romanului se menține și la acest nivel. Tema fundamentală este căutarea unei soluții pentru tensiunea dintre insul,

conștient de individualitatea lui, și societate. În adânc, este, desigur -și tema de aici se naște - o experiență teribilă a omului singur, pus, poate din întâmplare, față-n față cu o societate care s-a dezlănțuit, un moment, a scăpat de sub puterea legilor ei guvernatoare. Această experiență ne este povestită la începutul romanului, și ea reprezintă simbolul originar. Copil fiind, Ilea a participat, o dată, într-o pădure, la ritualul schingiurii unei veverițe de către alți copii. Smulgându-i fire de păr din coadă, copiii rîd de salturile disperate ale animalului. Cum gluma le pare repede prea nevinovată, unul din ei inventează altceva: veverița e silită să joace, atingându-i-se lăbuțele picioarelor cu crengi aprinse. Povestitorul e din ce în ce mai zguduit, ezitînd însă să intervină și, cînd o face, e prea tîrziu: veverița, eliberată, cade și moare. Acum se întîmplă însă lucrul care a marcat cel mai teribil conștiința copilului: pofta de a chinui, de a ucide chiar, a celorlalți, așa de neașteptat retezată, se întoarce contra lui și e pe punctul de a fi ars cu crengile în flăcări, destinate veveriței. Mai tîrziu Ilea, care păstrează în fundul sufletului spaima, groaza, încearcă s-o explice rațional. Va pleca pe front, va cere să fie trimis în linia întîi: crede că-și va explica înclinația spre solitudine, cunoscînd el însuși, direct, toate formele de a nu putea fi singur, trăind una din cele mai teribile confruntări cu monstrul cu o mie de capete care-l înspăimîntă. Paginile care înfățișează descoperirea treptată a absolutului individual, cum îl va numi Ilea, adică a haosului de tendințe, de forțe, de atitudini cu neputință de înfrînat, ale unei mase de oameni cuprinsă de teroare, sînt printre cele mai bune din carte. Pentru că, în acestea simbolul se efasează, se împărtășește, pînă aproape de a se confunda, din infinitul concret, intens, al realului. Prezența războiului nu e directă și cu cît Ilea se apropie de front cu atît această prezență devine mai insesizabilă, mai greu de închipuit. Aici este o intuiție extraordinară a romancierului. Ilea e primit de medicul punctului batalionar și îmbiat cu mîncăruri subțiri și băuturi alese, de cunoscător. E primăvară timpurie, o dimineată calmă, în care nu te poți gîndi decît la pace, un fel de zi de Paști la țară. În această Arcadie neverosimilă, războiul se face simțit doar prin periodice lovituri de artilerie care stîrnesc comentariul stereotip al medicului: „*Se trage în sectorul lui Vasilescu*”. Dar primul contact cu atmosfera frontului e repede schimbat de o întâmplare: Ilea e condus ca să fie prezentat, în clădirea școlii din satul unde era cantonat batalionul, unde ceilalți ofițeri, transpirați de căldură și de emoție, urmăresc transfigurați, aplecați deasupra unei mese, o întrecere de... păduchi. Împinși cu un fir de iarbă, păduchii sînt siliți să ajungă *într-un anume* punct, învinși fiind

numaidecît striviți cu unghia de masă. Oroarea veche a eroului revine. Cine citește aceste pagini, înțelege numaidecît că tema uciderii veveriței e prezentă aici, dar transformată: totuși simbolul ar rămîne ascuns, dacă romancierul n-ar face eroarea să-1 explice! El sparge, ca de atâtea alte ori, cadrul temporal al narațiunii și relatează o convorbire, de peste mulți ani, dintre Ilea și unul din participanții la scenă... Cîteva noi întîmplări dezvăluie lui Ilea lipsa de sens a existenței care nu ascultă decît de ea însăși: după absolutul individual, eroul va avea revelația absolutului general. El va regăsi, contemplînd foirea uriașă a unui lac, liniștea venită din intuirea acelei scheme ascunse în lucruri, mai presus de haosul din ele. Lumea, crede acum Ilea, ar înceta să mai existe, în absența unui echilibru, care, la toate nivelurile vieții, de la celulă pînă la marele cosmos, reprezintă o ordine ideală, o schemă, de care haosul individual ascultă ca de o lege de fier. În neliniștitul, hăituitul Ilea se naște în această clipă viitorul neuro-morfolog: neuro-morfologia înseamnă ordine și stabilitate. Viața lui Ilea, de aici înainte, se conformează schemei.

Romanul începe de fapt mai tîrziu: cînd echilibrul acesta e amenințat de iubirea profesorului pentru studenta lui, de sfărîmarea neașteptată a rutinei. Dar dacă acumularea metodică a „probelor”, dacă examenul crud și lucid la care Ilea își supune simbolurile vieții lui sînt inatacabile., romanul e, spre sfîrșit, tot mai puțin interesant. Autorul n-a știut ce să mai facă cu eroul lui: ultimele pagini nu sînt o soluție, artistic vorbind, ci căutarea unei soluții. După ce a găsit atîtea experiențe revelatoare și profunde în care să-și cufunde eroul, spre a-i descrie întremarea, Al. Ivasiuc n-a mai reușit să găsească nici o singură experiență, la fel de nimerită, spre a-i descrie destrămarea.

{*Contemporanul*, nr. 34, 1967}

„Păsările"

N-a trecut decît o săptămînă de cînd îmi spuneam, incitat de *Intrarea în castel* a lui S. Damian, vechea întrebare a lui M. Ralea: de ce nu avem roman? *Păsările* lui Al. Ivasiuc îmi oferă, astăzi, un prilej excepțional de a relua discuția într-o ordine de probleme întrucîtva deosebită. E vorba de o carte pasionantă, de - mă grăbesc să spun - unul din cele mai bune romane sociale (și, de ce nu, politice) ale ultimelor decenii. Specia devenise rară pînă de curînd, desigur și datorită folosirii abuzive a termenului acum cincisprezece-douăzeci de ani, cînd social se confunda cu descriție plată, cu „frescă”, și cînd au apărut destule romane sociale proaste sau false pentru ca ideea însăși

să se afle la un moment dat în pericol. Se pare totuși că ne-am detașat în suficientă măsură de acele nefericite exemple de mistificare a temei sociale în chiar numele socialului ca să simțim din nou nevoia unor cărți care ne vorbesc, înainte de orice, cu îndrăzneală și adevăr, despre viața și năzuințele noastre cele mai obișnuite. O dovadă o constituie și faptul că mai toate titlurile care ne vin în minte când vrem să fixăm prezențele-cheie din proza ultimilor doi-trei ani sînt titlurile unor romane despre actualitate (într-un sens sau altul).

Păsările lui Al. Ivasiuc se înscrie firesc în această serie a romanelor care, nu numai nu ocolesc politicul, dar își fac din el un mijloc de a vorbi despre destinul social al omului contemporan, despre raporturile lui cu istoria; de altfel, întrebările noastre cele mai vii și chinuitoare n-au ignorat niciodată faptul că totul - morală, religie, filosofie - are astăzi înțeles prin social și politic, care organizează viziunea noastră despre om. Întoarcerea însăși a tragicului în lumea modernă ține (a demonstrat-o Domenaque) de politic, când fatumul ia chipul cunoscut al istoriei.

Toate acestea implică și un aspect etic: romancierul scrie deliberat o mărturie, participă la un proces în care onestitatea analizei sale sociale, capătă o mare importanță. Ne repugnă simpla indiferență, nu numai lașitatea ori minciuna; scriind, luăm atitudine; scrisul se transformă într-o acțiune pe care o credem în stare să lucreze asupra conștiințelor, să sfărîme tabuurile și inertțiile. Julien Benda citează pe Tolstoi care povestește cum, tînăr ofițer, a admonestat pe un coleg care palmuise un soldat: „Nu vă e rușine să tratați astfel pe unul din semenii voștri? N-ați citit, în definitiv, Evanghelia?” Iar acela a răspuns: „N-ați citit, în definitiv, regulamentele militare?” Și Benda comentează: „ *Acest răspuns este cel pe care și-l va atrage întotdeauna spiritualul care vrea să conducă temporalul. El mi se pare foarte înțelept. Cei care conduc pe oameni la cucerirea lucrurilor n-au ce face cu dreptatea și cu mi/a*”. Dimpotrivă, nouă ni se pare că este de datoria scriitorului să-și asume, pe deplin conștient, riscul acestui răspuns: tocmai fiindcă știe că dreptatea și mila nu inspiră totdeauna pe cei care conduc pe oameni la înfăptuirea istoriei.

Acest ocol nu e fără legătură cu *Păsările*, a cărui temă este raportul dintre individ și societate, dintre angajare și disponibilitate, dintre libertate și necesitate; temă obsedantă la Al. Ivasiuc, pe care o găseam, mai mult sau mai puțin evidentă, în toate cărțile lui anterioare. Și cum să nu observăm, de exemplu, că o pagină ca următoarea (în care un personaj respinge invocarea necesității istorice ca justificare pentru umilință și crimă) vorbește tocmai despre dreptatea în istorie ca singurul mod de a apăra pe om de furia evenimentelor:

„Trebuie să-i spun, îmi ziceam, am să-i spun când se va întoarce: lucrurile sînt simple, trebuie evitată nedreptatea. Îndreptarul este străvechi și ptnă acum nu ne-am ținut de el, zdrobiți tocmai de necesitatea socială: să nu minți, să nu ucizi. Să nu verși sînge nevinovat. Restul sînt sofisme, justificări. Însă îmi venea apoi din nou în minte ce mi-a spus, în a doua parte a conversației, când am spart carapacea aceea convențională de siguranță de sine. Poți să te ții de aceste precepte simple când ești angajat într-o asemenea întreprindere, într-o asemenea luptă? Trebuie să poți, îmi răspundeam. De aceea o și faci, de aceea ai și început. Poți să nu ai încredere în ce ți se spune? Trebuie, nu ai dreptul să devii un executant orb, justificat de ideea abstractă a unei necesități istorice, a unui destin (...) Nu poți admite necesitatea oarbă, care să te conducă de undeva, de dincolo. Iar oamenii aceia sînt nevinovați, restul sînt cuvinte”.

O astfel de pagină constituie o cale privilegiată de a pătrunde în roman: din ea se desface, în largi cercuri concentrice, o vibrație anumită la Idee, care este atît de caracteristică pentru Al. Ivasiuc, transmițîndu-se întregului; și nu numai atît, dar, implicit, o morală a Ideii. Căci dacă noul său roman păstrează prea puțin din stilul epic mai contorsionat, mai sacadat, al celorlalte, alegînd o formulă mai directă și mai concretă, mai simplă, atenția la ideologic se menține, ea fiind în fond ca o armătură secretă a scrisului lui Al. Ivasiuc. Romancierul nu înfățișează realul; îl explică, îl închide într-o demonstrație. Evenimentul valorează prin cauza lui, sentimentele sînt declanșate adesea de revelarea unor sensuri în relațiile oamenilor, nu doar de relațiile înseși. Toate personajele se explică sau sînt explicate, fără a deveni marionete docile în mîna autorului care a învățat, la a patra carte, să le lase o independență vitală. Existența îl preocupă pe Al. Ivasiuc în măsura în care poate descifra în mișcările, în impulsurile ei adînci, Ideea; dar Ideea nu e nimic în stare pură, forța ei teribilă apare în manifestare, atunci cînd se concretizează într-o Existență.

De aici provine structura dublă a romanului, pe care-1 putem citi și ca o „poveste”, tradițională, - cu personaje de sine stătătoare, revelate brusc într-un gest sau într-o împrejurare ori, dimpotrivă, îngăduite să se desfășoare, veritabile caractere clasice cîteodată (bătrînul Dunca, de exemplu) sau tipice pentru o clasă socială ori morală, cu întîmplări ce se înlănțuie, se întretaie sau curg alături unele de altele, cu intrigă, punct culminant și deznodămînt, - dar și ca ilustrarea unor raporturi între idei, a unor conflicte ideologice. Crizele prin care trec unele personaje (Liviu Dunca, Vinea) sînt, ele înseși, crize morale, sufletești, explicabile prin resortul intim sau întîmplătoare, sau sînt expresia'

atingerii unor mari circuite problematice, ale rețelelor de înaltă tensiune ce traversează romanul; sint, așadar, „comandate” deopotrivă dinăuntru și din afară.

Aceste lucruri pot fi verificate, sumar, prin cele patru personaje principale, grupate, mi se pare, două câte două: Liviu Dunca și Vinea, Victorița și Mateescu. Voi lăsa cititorului constatarea destinului lor vizibil, a, prin urmare, lanțului de motivări și reacții psihologice, încercînd să sugereze cealaltă față a romanului, în care nimic nu e accidental, în care logica nu e doar aceea fluctuantă a sufletului, ci aceea, cu mult mai rigidă, a rolului pe care fiecare îl joacă, fără să știe, în spectacolul regizat de romancier. Se observă, de pildă, în cazul lui Dunca și Vinea că, deși nu se întîlnesc niciodată, trăind oarecum paralel, autorul le gîndește viața simetric, aproape prin opoziție. Drama lui Dunca pornește din refuzul autorității, din nevoia de revoltă; a lui Vinea, din identificarea cu autoritatea (și prin asta Vinea face parte din categoria bătrînului Dunca, a colonelului Cheresteșiu, oameni puternici pentru că, o dată ce au ales, nu-și mai pun întrebări). Liviu Dunca își irosește viața fiindcă prelungește disponibilitatea „criza” survenită în conflictul cu necesitatea socială, fiindcă nu se poate integra, pur și simplu, în sistem; Vinea se prăbușește tot într-un conflict cu necesitatea și tot pentru că devine brusc disponibil, cu deosebire că el nu cunoaște revolta și nu poate ieși, pur și simplu, din angrenaj. Viețile celor doi se înțeleg mai adînc abia cînd le legăm una de cealaltă: amîndoi sînt învinși, exemplifică ipostaze diferite ale înfrîngerii. Și chiar dacă pe Dunca îl definește refuzul necesității ce nu ? oate fi înțeleasă, iar pe Vinea, din contra, identificarea cu o astfel de necesitate, ceea ce îi unește este ciudata asemănare a eșecului lor. Eșecul se produce pe terenul detașării de necesarul orb, al afirmării libertății; conștientă, filtrată intelectual la Dunca, obscură la Vinea. Dunca e un sceptic și cu adevărat înfrînt este numai el, căci Vinea va încerca să reia totul de la capăt și putem admite, măcar principial, că el va birui în cele din urmă.

Romanul se încheie înainte, de a ști răspunsul; ultimele fraze se referă doar indirect la Vinea și la Dunca, readucînd, pentru o clipă, în prim plan, pe cei care joacă în roman rolul victorioșilor fără glorie, al „profitorilor”: Victorița și Mateescu. Prin ei triumfă marile mecanisme ale necesității. Despărțiți în atîtea privințe, urîndu-se reciproc, ei se aseamănă prin capacitatea de a nu se detașa, de a nu-și afirma libertatea. Mateescu înțelege, lucid, totul, dar lipsit de simț etic, acceptă necesitatea, își reprimă disponibilitatea prin cinism; el este un Dunca amoral. Victorița este un Vinea care se identifică pînă la capăt,

care nu cunoaște slăbiciunea. Poată că cea mai mare reușită a autorului sînt aceștia din urmă (Mateescu și Victorița); pentru că el descrie, mai bine încă decît criza individului (revolta ori detașarea lui), mecanismul însuși al necesității.

(*Contemporanul*, nr. 47, 1970)

„Racul”

Era previzibil, din precedentele romane ale lui Alexandru Ivăsiuc, faptul că politicul va absorbi într-o zi întreg interesul prozatorului împingîndu-l să conceapă o ficțiune în care lupta pentru putere, mecanismul însuși al stăpînirii și guvernării să fie eroul principal. Acest lucru se întîmplă în **Racul**, roman original și captivant ideologic, în ciuda defectelor de construcție și mai ales de exprimare care-l fac, pe alocuri, rebarbativ stilistic. Autorul imaginează o republică latino-americană unde are loc o lovitură de stat. Scopul lui este să descrie nu atît rațiunile politice ale putchului, cît tehnica lui efectivă; luînd abia apoi în considerare posibilele atitudini față de problema politică a puterii într-un asemenea context specific. Acestea sînt, simplificînd, în număr de patru: înainte de orice, firește, dictatura militară pusă la cale de Don Athanasios, eminența cenușie a regimului local; anarhismul sau, cu un termen mai recent, „gauchismul”, reprezentat de Benevisto și de tovarășii săi; terorismul pur, de comandouri și de organizații paramilitare, exemplificat prin grupul condus de Tahereh; în sfîrșit, prin Miguel, care și-a renegat convingerile de stînga devenind secretarul privat al dictatorului, este ilustrată (nu însă teoretizată, ceea ce se poate reproșa autorului unui roman în care teoreticul precumpănește) dilema ideologică a liberalismului burghez, individualist și democrat, atras tot mai mult în a doua parte a acestui secol în sfera totalitarismului, sfîșiat între nostalgia idealurilor lui din tinerețe și fascinația forței politico-militare.

Acesta fiind spectrul, să-l examinăm mai îndeaproape. Don Athanasios este teoreticianul loviturii de stat ca acțiune tehnică, bazată pe calculul cel mai precis al mijloacelor și înlăturînd orice „mitologie” politică. (El spune: „scoțînd deci din vocabularul nostru noțiunile de **indivîd**, **răspundere**, **justiție**, le vom înlocui cu noțiunea atotcuprinzătoare de tehnică. Clar gîndită, obscur resimțită. Operația va avea o precizie **in-gi-ne-reas-că**”). Pragmatismul lui Don Athanasios refuză aparent orice ideologie: „nu simțea niciodată nevoia - observă autorul - justificărilor mitologice, el trăind în lumea pură a esențelor care pentru el erau mai presus de orice: Mijloace,

*Metodă, Tehnică, așa cum le sade bine ideilor forță". El proclamă deci rațiunea politică pură. Prozatorul insistă asupra acestui lucru. Însă el se lasă prea ușor tentat de pragmatismul ingineresc al lui Don Athanasios, neluând în seamă aproape deloc în ce măsură pînă și absența declarată a ideologiei reprezintă în politică o ideologie. Limbajul dictatorului este de aceea contradictoriu. În același discurs, el afirmă cinic forma goală necesară a declarațiilor regimului militar (pretinzînd primului ministru o proclamație: „Scurtă, cuprinzătoare, **care să spună totul fără a declara nimic**") și face totodată demagogie („pentru că noi, desigur, dorim o democrație adevărată"). Și, în genere, Don Athanasios este prea explicit. Întreg întîiul capitol mi se pare naiv. O soluție mai nimerită ar fi fost ca Miguel să descopere el singur logica acțiunii patronului său (și abia atunci ar fi avut cu adevărat dreptul la acea **bucurie a descoperirii** care acum apare oarecum nejustificată, simplu entuziasm tineresc); ceea ce presupunea în orice caz mai multă subtilitate. Sedus de mecanismul esențial al politicului, autorul l-a despuiat de veșmîntul lui ideologic obligatoriu; lipsindu-l astfel tocmai de dialectica specifică, de jocul misterios al ascunderii și revelării motivelor reale. Chiar dacă Don Athanasios e un dictator de tip militar și nu un fascist, acest raport între intențiile reale și cele mărturisite trebuia să rămînă intact. Don Athanasios, care în fond nici nu era necesar să apară nemijlocit în roman, dacă ar fi fost să-și illustreze pînă la capăt i'deea, e robul viziunii cam schematice a autorului: literar, își semnifică situația cum ar purta o mască. E așadar Dictatorul: calm, dominator, absorbit în gînduri ca un Budha, coborîndu-și a lehamite pleoapele obosite de cîte ori colegii lui nu-i înțelege subtilitățile, retras ca un mare sobol în vizuina lui, căci - boală a tiranilor la bătrînețe - suferă de ftofobie. În al doilea rînd, modelul însuși de organizare politică a statului în care se petrece lovitura lui Don Athanasios rămîne oarecum nelămurit în **Racul**, ceea ce are consecințe pentru raportul de forțe, în ansamblul lui, între militari și celelalte tendințe. Unele elemente superficiale ne indică o democrație burgheză; altele un regim totalitar. Benevisto sau Tahereh, aflînd de iminența terorii, cred a fi o provocare, căci se simt la adăpost. („Acțiunea noastră este legală, admisă de legi și de constituția țării, spune Benevisto. Dacă te-am crede, înseamnă că ori am acționa ca niște oameni ce se abat de la legi și astfel am dovedi lipsa noastră de loialitate, autoacuzîndu-ne de o conspirație care nu există acum, ori poate am acționa și mai proteste"). Însă, în concepția lui, Don Athanasios e un Papa Doc, manevrînd fără dificultate guverne fantomă. Lovitura lui de stat (deși aflat la putere) seamănă cu teroarea instituită la Florența de*

Lorenzo de Medici după eșuarea atentatului, cu deosebirea că lipsește motivul imediat. Ne întrebăm ce o determină, dacă nu ce o justifică. Spre a nu părea un joc gratuit (în care fantezia prozatorului se lasă antrenată ca într-o aventură), era bine să se explice situația de pornire și, desigur, cauzele precipitării militarilor. Benevisto e, la rîndul lui, dogmaticul, rigidul pomovator al unei politici mai mult destructive decît revoluționare. Și (ceea ce-l pune pe o poziție de inferioritate față de Don Athanasios) are o foarte precară cunoaștere de oameni. Omul lui e abstract și nefondat psihologic. Ne întrebăm din nou dacă e vreo relație între el și grevele muncitorești izbucnite cam abrupt în finalul romanului. Tahereh, în fine, aparține mentalității terorismului de cel mai nou tip: ca și prietenii ei, își execută dușmanii politici fără nici o judecată și fără nici o pregătire. Acest pragmatism politic absolut este detașarea unei singure laturi din filosofia de viață foarte complexă a părinților acestor copii teribili: Erduran sau Safar, ei, încearcă să împace pragmatismul cu o filosofie transcendentalistă, activitatea economică cea mai obișnuită cu o religie bazată pe contemplarea Unicului. Patru zile din săptămîna ei sînt directori de bănci ori de fabrici, politicieni periculoși, practici, necruțători; celelalte trei sînt asceți scufundați în visare religioasă pe vîrful muntelui sfînt.

Aceste doctrine (și reprezentanții lor) se confruntă prin intermediul lui Miguel, tînărul ambițios, fără scrupule, fascinat de putere și de persoana lui Don Athanasios, un Rastignac animat de ambiții politice, își petrece ziua de dinaintea aplicării planului terorist plimbîndu-se prin oraș. Sentimentul care-i umple inima de o fericire neliniștită este acela al inițiatului; **știe** ceea ce toți ceilalți ignoră, lată întîiul stadiu al emoției lui. Neliniștea provine din încrederea pe care i-a acordat-o Don Athanasios: ca fost opoziționist, Miguel ar putea profita de libertatea lui ca să-și prevină tovarășii. Treptat, ea face loc unei ambiguități a conștiinței, Miguel fiind pe rînd îndemnat să-i avertizeze pe ceilalți de pericol și să se reîntoarcă la comandament de unde urmează să controleze el însuși operațiunea. Dacă această agitație provine mai curînd din orgoliu decît din onestitate (orgoliul de a arăta că **știe**), personajul nu e totuși analizat sub raport psihologic. Să notez că în ***Racul*** psihologismul, care mai persista în ***Iluminări***, e înlăturat. Inrîurirea cea mai profundă ce s-a exercitat în ultima vreme asupra lui Alexandru Ivasiuc a fost a IurRobert Musil: ***Racul*** e de la un punct un roman musilian, cu personaje unidimensionale, fără substanță psihologică propriu-zisă, mai degrabă exponențiale: predomină un vizionarism de esență negativ-ironică, utilizînd forme ale parabolei, satirei expresioniste și mitului. Această modificare a structurii epice nu

e fără legătură cu problematica însăși a romanului în care elementul principal constă (indiferent despre care din cele patru căi de cucerire a puterii am vorbi) în dispariția individualismului. Drama lui Miguel (un om fără însușiri, ca și Ulrich) este tocmai aceea a unui individualist captivat de totalitarism, de ideologia de dreapta, dar incapabil să reziste pînă la capăt noii lui vocații. În această metamorfoză eșuată, Don Athanasios joacă rolul ispititorului: el e diavolul și are (ca toți diavolii) exact înfățișarea pe care epoca o pretinde. De la boiernașul de țară cu surtuc vechi la tehnocratul fotofob este tocmai calea de la diavol, ca expresie a individualismului, la diavol ca emanație a statului misterios și arbitrar. Don Athanasios, de altfel, proclama dispariția indivizilor și a valorilor moral-ideologice pe care burghezia le cultivă de cîteva secole. Rămîn persoanele: executori anonimi ai puterii statului. Teroarea instituită de Don Athanasios are ca scop tocmai crearea cadrului politic pentru noua lume de roboți politici. El îl pune pe Miguel la încercare: îl obligă să facă experiența arbitrariului și a absurdului. Voind să-și anunțe prietenii, Miguel reușește doar să-și atragă cuvintele disprețuitor-neîncrezătoare ale lui Benevisto și să o dea (hazard!) pe Tahereh pe mîna călăilor. El însuși, p*e aeroport, e pe punctul de a fi omorît din greșeală de un simplu soldat. Pentru ca, o oră mai tîrziu, resimțind încă în umăr lovitura patului de armă, să preia conducerea întregii acțiuni teroriste. Numit, în aceeași noapte, coordonator pe lîngă primul ministru, se trezește înconjurat de birouri, aparate, telefoane și alte mijloace de comunicare - totul semănînd a decor funcțional și eficient. Robotul între roboți: kafkianul Joseph K. a reușit să pătrundă în Castel. Dar, iată, privit dinăuntru, Castelul e la fel de absurd ca și acela ce apărea în vîrfurile colinei modestului arpentor din romanul lui Kafka. Obsesia lui Miguel sînt curțile interioare, ca niște puțuri, zidurile oarbe, calcanurile: metafore ale inițierii absurde. Inițiatul ce se plimba fericit pe străzi (fiindcă avea orgoliul secretului lui) devine dementul din final, strivit de Marele Mecanism al puterii pe care a vrut atîta să-1 cunoască, mașinărie inertă într-o lume reificată. Individul a murit, trăiască robotul! Înainte de a muri, Miguel are viziunea unei lumi de crustacei monstruoși, din puterea cărora nu există scăpare, și a lui Don Athanasios însuși, întunecatul mare bonz al crustaceilor: „ *Unul dintre soldați îl privi cu adevărat, în trecere, cu indiferență, și Miguel observă că are și acesta ochii mari, rotunzi și bulbucați ai animalelor antediluviene. Nu era un soldat, ci un rac, și peste buzele subțiri, întocmai ca la străvechile animale, îi crescuse o mustață pleoștită ca și antenele în repaos ale racilor. Soldatul își întoarse, cu absolută indiferență, ochii săi de crustaceu de la Miguel*

și mina îi mai apucă o banană pe care cu o mișcare înceată o duse la gură și o mușcă, mestecînd-o încet, ca și cum ar fi rumegat-o. Nici un pericol, ei știau că degeaba ar trage, în fața lor, privindu-i, stătea cu alt rac, însuși marele rac nemuritor. În clipa aceea își aminti de frica de lumină a lui Dan Athanasios și de încă un amănunt, pînă atunci trecut cu vederea, ca neavînd nici o semnificație. Exista în biroul patronului său un zgomot continuu, de apă, ce venea de la un aparat ce punea în mișcare un mic jet ce susura întruna. Aha, își spuse Miguel, întunecatul, ascansule sub pietre, acvaticule! În sfîrșit, te știu, te-am descoperit. E drept, cu o clipă mai tîrziu decît trebuia, nu înainte de a fi devenii și eu ca tine".

Aceste pagini finale sînt excepționale, poate cele mai bune din carte. Romanul, de altfel, crește spre sfîrșit, după un prim capitol dificultos și după altele tatonante. Se pare că, debarasat complet de psihologism, Alexandru Ivasiuc și-a găsit în cele din urmă formula convenabilă. O va continua? O va abandona ca pe acelea, succesive, din **Vestibul, Apa și Iluminări?** Cine știe? Deocamdată, ca însușire psihologică, să observăm nefixarea prozatorului și graba lui de a părăsi o cale pe care abia a încercat-o. Fiind vorba de grabă: romanul rezultă, în general, dintr-o amîinare a soluționării conflictelor, spre deosebire de nuvelă, care se bazează pe maxima eficacitate; el este „genul tărăgănat”, cum spunea Gasset plecînd de la teza goetheeană a epicului ca temporizare. După trei romane speculativ-psihologic minuțioase, deși concentrate, Alexandru Ivasiuc a scris alte patru mai voluminoase, mai bogate epic, dar care, sub raportul caracterizării indivizilor și a relațiilor lor, sînt mult mai succinte. Ce paradoxală mentalitate de nuvelist își dă acum în vileag acest romancier impenitent: și nu doar fiindcă nu iubește amîinarea, dar și fiindcă preferă analizei răbdătoare a unei situații, desfășurării pe îndelete a tuturor virtualităților ei, fel de fel de povestiri digresive care o ilustrează. (Deși atît de bogat epic, **Racul** interesează prin ideile lui, pe care evenimentele le susțin cum ar zice un eseist, ca spițele metalice mătasea umbrelei). În primul capitol, Don Fernando e introdus printr-o povestire autobiografică interminabilă; în altul, neînsemnatul poet Figueroa are parte de aceeași recomandare. Autorul sfârîmă fără să clipească tensiunea unei scene (cum ar fi aceea a preparării terorii), introducînd astfel de paranteze uriașe. Și dialogurile sînt digresive: personajele din romanele lui Alexandru Ivasiuc nu conversează, ci țin discursuri. O oarecare impresie de nefiresc se naște de aici, din acesta hazard al construcției care pare a nu ține seama de nici o lege internă, ci doar de capriciul fanteziei autorului, care se comportă tiranic, încălcînd drepturile

eroilor săi și vorbind în numele lor. (Don Athanasios expune planul terorii în acești termeni: „*Fiecare detașament va primi numele și adresa victimelor*”. Pentru călău însă victimele nu se cheamă niciodată victime). Când va ști să completeze efectele spontaneității cu o metodă de lucru mai laborioasă și va crede mai mult în necesitatea estetică a stilului, Alexandru Ivăsiuc va putea eventual să scrie nu numai romane interesante, pline de idei, cu pagini remarcabile prin personalitate, frapante ca temă și punct de vedere, cum este **Racul**, ci chiar mari romane, în care premisele (aproape totdeauna excepționale la el) să fie exploatate pînă la capăt.
(*România literară*, nr. 49, 1976)

„Al. Ivăsiuc, azi”

Ce repede devine viața noastră istorie! Acum treisprezece ani, în numărul „Contemporanului” din 25 august 1967, scriam în debutul cronicii mele la primul roman al lui Alexandru Ivăsiuc: „*Un roman ca acesta consacră un prozator*”. Autorul *Vestibulului* a citit cronică în vreme ce-și petrecea vacanța la mare, în satul 2 Mai, și mi-a trimis de acolo o scrisoare în care, cartea lui și articolul meu, îi ofereau prilejul unor interesante reflecții. Ne-am cunoscut nu după mult timp și, într-una din întîile noastre discuții, a venit vorba de o altă frază de început, dintr-un articol al lui Virgil Ardeleanu din „Steaua” (noiembrie, 1967), care conținea o replică la articolul meu: „*Sincer vorbind, ne îndoiim că această cartea consacră un prozator*”. Consacră sau nu consacră, iată o întrebare care ne preocupă atunci și care între timp și-a primit răspunsul. Mi-am amintit aceste lucruri citind antologia de texte critice consacrate lui Alexandru Ivăsiuc alcătuită de Constantin Preda (**Alexandru** ^ **Ivăsiuc interpretat de...**) în care am regăsit toată atmosfera acelor ani și am putut retrăi o clipă entuziasmul ce m-a cuprins cînd mi-a căzut prima oară în mînă *Vestibul*. Descopăr, în plus, că Paul Georgescu, care scrie și el la fel de entuziast ca și mine („*O carte, doresc să o spun la început, de o valoare deosebită, unul dintre romanele cu totul remarcabile ale acestui deceniu, în care anunță — sînt convins că nu mă înșel - un scriitor, o operă, importante*”) a publicat cronică în numărul pe iulie al „*Vieții românești*”, răpindu-mi întîietatea semnalului, care, totuși, în epocă mi-a aparținut, date fiind clasicele întîrzieri de două-trei luni ale revistei la care colaborez. Și ce va fi scris Valeriu Cristea, în „*Gazeta literară*” din 10 august 1967, într-un articol nereprodus în antologia de azi? Am uitat. Dacă am parcurs atent bibliografia finală, s-ar zice al lui,

a fost cel dintâi articol despre *Vestibul*. Treisprezece ani pot să nu reprezinte nimic, trecînd ca apa. Dar în cazul lui Alexandru Ivasiuc, dispărut prematur în 1977, treisprezece ani de la strălucitul său debut mi se par, prin jocul atîtor circumstanțe, o întreagă istorie. Am scris, cu o excepție, o întreagă istorie. Am scris, cu o excepție, despre toate cărțile lui cînd au apărut, ca un meseriaș ce mă cred al cronicii literare. Mi se va ierta emfaza inevitabilă într-o afirmație ca următoarea: scriu astăzi despre Alexandru Ivasiuc cu sentimentul istoriei.

„Nu l-am cunoscut pe Alexandru Ivasiuc”, mărturisește din capul locului editorul, aflat el însuși la prima încercare publică, tînăr și, pe cît îmi pot da seama din bogatul, atentul studiu introductiv, talentat. Editura a făcut bine încredințîndu-i deloc ușoara sarcină de a strînge și ordona sutele de pagini critice despre autorul *Păsărilor*. Culegerea, nu e doar utilă bihliografic, ci și interesantă ca, aș zice, scenariu istorico-literar. Punerea în scenă e ingenioasă, permițîndu-ne să urmărim pas cu pas receptarea cărților succesive ale prozatorului și totodată să confruntăm părerile criticilor cu ale autorului însuși, să reconstituim unele polemici și să descifrăm referințele marcate. Constantin Preda știe destule despre eroul său și a procedat corect neomițînd nici texte parțial sau total defavorabile, de la recenzia de o ' stupefiantă frivolitate a lui Marin Popa, la *Vestibul*, și pînă la aceea a lui Mihail Ungheanu despre *Apa*, dovedind un refuz constant și tenace al literaturii prozatorului („Ceva s-a schimbat, într-adevăr, admite cu o condescendență retorică M. Ungheanu comentînd romanul din 1973. Analizele cîltoase au fost îndepărtate și autorul se străduțe, nu fără un dram de reușită, să imagineze o acțiune antrenantă undeva la granița românească de vest prin anii de după război, '46”). (Sublinierile sînt ale mele). Ce ar mai fi putut fi menționat? De pildă, „masa rotundă” din „România literară” despre *Păsările* (29 aprilie 1971), care a avut oarecare ecou, mai ales prin intempestivele și nedreptele atitudini ale lui Adrian Marino (contribuția la masa rotundă este examinată pe larg, în prefață, cu aprecieri juste, dar bibliografia „uită” să precizeze unde și cînd a apărut, ca și, de altfel, contribuțiile echilibrate și moderate ale celorlalți participanți: Ai. I. Ștefănescu, Edgar Papu, G. Dimisianu și Sorin Titel). Ar fi fost bine venită o listă a interviurilor, copios citate, a căror ordine n-o putem stabili decît cu greutate. Interviurile lui Alexandru Ivasiuc sînt o „operă” în sine și ar merita să fie reunite de cineva într-o ediție. Oricine va reciti fie și numai pe acela acordat lui Florin Mugur la „Argeș” în 1972 cu un emoționant autoportret, se va convinge.

O problemă pare a fi dominată critica prozei lui Alexandru Ivasiuc, de la întâia la ultima lui carte, și anume **factura** acestei proze. Două momente au pus mai bine în evidență dificultatea noastră, a tuturor, de a o defini. Firește, debutul, cu **Vestibul**, atât de surprinzător, căci de nimic anunțat; și, apoi, schimbarea de manieră care s-a produs cu **Păsările** și, mai vizibil cu **Apa**, după ce primele trei cărți se înscriseră oarecum în aceeași linie. Răsfoind antologia lui Constantin Preda ne vom da mai bine seama că majoritatea disputelor (nu vorbesc de acelea extraliterare) au fost alimentate de factura neobișnuită a romanelor lui Alexandru Ivasiuc.

Paul Georgescu e de părere că **Vestibul** „se situează în tradiția prozei românești pe un filon ce pornind din proza eminesciană va fi dezvoltat de romanele lui G. Călinescu. Camil Petrescu și Anton Holban, adică în care eroul meditează asupra sa, asupra mediului social și a condiției umane, fiind el însuși activ și pasiv, actor și rezonator, lucid și pasionat”. Legătura cea mai evidentă ar fi aceea cu anticalofilul, intelectualul obsedat de esențe, „substanțialistul” Camil Petrescu, într-o proză orientată deopotrivă analitic. Aceste lucruri au părut definitive și au fost reluate de mulți. Recitindu-le, mi se pare că ele abia deschid o discuție. Camil Petrescu, Holban (celelalte apropieri le consider întâmplătoare) au scris, totuși, în romanele lor despre gelozie, iubire, trădare nu despre idei ca Alexandru Ivasiuc. În centrul **Vestibulului, Intervalului și Cunoașterii de noapte**, nu se află aici crize sufletești, ci crize de cunoaștere. Afectivitatea eroilor ne preocupă cu mult mai puțin decât agitata lor intelectualitate. Un punct de vedere foarte acut, dar care n-a fost luată în seamă de alți comentatori, a introdus în discuție Valeriu Cristea în articolul despre *Interval*. Va trebui să rezum, căci nu pot cita suficient ca să se înțeleagă. Autorul nota că particularitatea romanului (ca și a celui anterior) este analiza percepțiilor: naratorul (pe care criticul îl numește impropriu autor) se instalează în mijlocul „șuvoiului psihic” privind lumea din orizontul său de percepție. El vede, fără a fi văzut, neavând de aceea identitate fizică, vorbirea lui e de obicei un monolog interior nesfârșit. Alexandru Ivasiuc ar proceda deci ca un analist, al cărui domeniu îl formează „**Cele nevăzute, impalpabilul, inefabilul**”. Personajele lui „sînt mari producătoare de percepții, a căror pînză fluidă, nevăzută autorul o întinde pe zeci de pagini”. Percepțiile sînt aproape singurul suport al ideilor, cu care se află într-o alianță ciudată și sesizantă. Concluzia lui Valeriu Cristea mi se pare însă, în ciuda expresivității ei, a reînnoa cu o prejudecată, pe care criticul indirect o combătuse: „Alexandru Ivasiuc își înzestrează personajele cu

percepții - scrie el - precum Condillac în demonstrația sa acordă statuii senzații după senzații, dar ele nu trăiesc cu destulă intensitate, nu coboară de pe soclu... În mod paradoxal, personajele lui Alexandru Ivasiuc rămân abstracte deși autorul lor le analizează percepțiile cu un simț atît de subtil al concretului". Prejudecata este că eroii romanului ar trebui să aibă realitate fenomenală, să fie „vii”, identificabile, caractere sau tipuri. Dar eroii lui Ivasiuc se definesc ca pure interiorități vizionare și au o altfel de „viață” decît eroii fenomenali din romanul realist obiectiv. Cred că Valeriu Cristea n-a acordat destulă atenție faptului că în *Vestibul* și în **Interval** perspectiva e totdeauna atribuită personajelor (și niciodată autorului) încît percepțiile nu sînt analizate de autor, din afară, ci constituie modul de a se raporta la lume al eroilor. Ferestrele deschise de ei spre ceea ce-i înconjoară. Ciudate ferestre, e drept, prin care ei privesc dar nu pot fi priviți!

Am stăruit pe acest episod al scenariului fiindcă îl socotesc semnificativ în gradul cel mai înalt. Critica a exercitat asupra romancierului o mare presiune și de obicei în același sens. Două au fost reproșurile (directe sau nu) ce s-au adus primelor romane: psihologism excesiv, cazuistică și tezism, abstracție ideologică, ilustrativism. Ambele denotă însă mai curînd un conservatorism al criticii decît o culpă a romancierului, căruia i se pretindea, pe ocolite, să revină la romanul obiectiv, de caractere, abandonînd și perspectiva interioară, și ideea. Să-și abandoneze adică originalitatea. Și romancierul se dă bătut. Cu **Păsările**, cedarea lui la presiuni e clară. Eugen S im ion o constată prompt: „Cu **Păsările** (1970) - al patrulea roman al său — Al. I se întoarce la proza de observație morală și la studiul caracterelor, după ce a experimentat formula monologului interior și eseul". Această renunțare a prozatorului a stîrnit aprobarea aripii „conservatoare” din critică (Al. Pini, Cornel Regman, Virgil Ardeleanu etc), dar și dezbaterea, mai mult ori mai puțin voalată, a unor critici mai tineri și mai radicali (Al. Protopopescu, Mircea Martin, Sorin Alexandrescu, Liviu Petrescu ș.a.). Convorbirea din „Tomis” din 1974 între Cornel Regman și Al. Protopopescu despre *Apa* este un dialog foarte interesant, căci, netrucat, între doi critici cu opinii net diferite, Cornel Regman susține că **Apa** „este un foarte interesant roman și un semn bun pentru evoluția de viitor a lui Alexandru Ivasiuc”, își atrage replica (la care subscriu!) a partenerului de discuție: „Dar pentru ca referințele mele istorice să nu pară cîtuși de puțin malițioase, sînt gata să recunosc că postulatele pe care le profesăm cu privire la roman nu sînt simple inerții estetice ale veacului trecut, și că ele formează însăși temelia teoretică a

călinescianismului, din perioada cea mai experimentală a romanului românesc". Cum se vede, polemica a luat treptat aspectul unei mici **querelle entre les anciens et les modernes**, opunând două concepții despre roman. În **Păsările**, **Apa** și **Iluminări**, nu, desigur, la fel în toate, cu nuanțe. Alexandru Ivăsiuc s-a supus concepției tradiționale, mai populare (și a recunoscut cu franchețe, într-un interviu, natura cedării sale, dar nu și că ea s-a petrecut „sub influența criticii”, ci din dorința proprie a romancierului, „*ca să nu uite că arta este și un joc superior*”) și romanele au devenit epic mai pline, cu personaje „încarnate”, adesea tipuri caracterizate și catalogate etc. În **Racul** și în fragmentul de roman apărut postum în „Steaua” (de semnalat de editor) formula parabolei ia locul celei realiste. O nouă schimbare era, deci, în curs. Autorul n-ar fi revenit, cu siguranță, la maniera sa primă de roman, dar la fel de sigur, ar fi renunțat la cea de-a doua, care, continui să cred, nu convenea naturii sale artistice. Profit de ocazie ca să mă chestionez cu sinceritate: unde, de ce parte a baricadei, m-am aflat eu însumi în decursul anilor, când i-am comentat cărțile? Mă recitesc și constat că mi-au plăcut (vorbesc de reacția spontană) mai mult primele trei romane decât următoarele trei. O observație pe care am repetat-o cu oarecare consecvență, la mai toate, a fost aceea privitoare la indecizia între formule incompatibile: parabolă și realism, tezism ideologic și psihologism. Dar dacă această structură ambiguă îl definea? Căci singurul roman neezitant al lui Alexandru Ivăsiuc, cel mai franc realist, de acțiune și aventură, **Apa**, este și romanul său cel mai slab. Deși le-am citit și recitit pe toate, scriind de câteva ori despre fiecare, rămân cu un puternic sentiment de iritație întâlnindu-mă cu. fostele mele-idei. Chiar și dacă pe unele continui să le împărtășesc, le-aș îmbrăca azi în alte haine: azi, când cred că știu ce definește factura prozei lui Alexandru Ivăsiuc (am avut această, cum să zic, revelație parcurgând antologia de față) și voi scrie un nou articol, despre care, vai, nu voi afla niciodată tocmai părerea lui.

(România literară, nr. 41, 1980)